



L'amor antiromàntic: exemples valencians de paròdies del *Tenorio*

Unromantic love: Valencian examples of parodies of *Tenorio*

RAÜL HERNÁNDEZ
puteolum@gmail.com

I. S..

Resum: Resum: L'article comenta dos exemples valencians en català de les nombroses paròdies de Don Juan 'Tenorio de José Zorrilla que es van redactar durant el segle XIX. Especialment, se centra en les relacions que L'agüelo Pollastre, de Josep Bernat i Baldoví, i Don Juan 'Treneta, de Vicent Peydró, mantenen amb la literatura popular i amb les idees romàntiques sobre l'amor i la condició femenina contingudes a l'obra mestra de Zorrilla.

Paraules clau: Romanticisme, literatura popular, paròdia, literatura valenciana, Bernat i Baldoví

Abstract: This article is a brief commentary on two Valencian examples –both written in Catalan– of the many parodies composed on José Zorrilla's Don Juan 'Tenorio during the 19th century in Spain. It specially focuses on the relationship between Josep Bernat i Baldoví's L'agüelo Pollastre and Vicent Peydró's Don Juan 'Treneta and the Romantic notions of Love and Womanhood included in Zorrilla's masterpiece.

Keywords: Romanticism, popular literature, parody, Valencian literature, Bernat i Baldoví.

DATA PRESENTACIÓ: 03/05/2014 ACCEPTACIÓ: 03/06/2014 · PUBLICACIÓ: 12/06/2014

SCRIPTA, *Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, núm. 3 / juny 2014 / pp. 239-249
ISSN: 2340-4841 · doi:10.7203/SCRIPTA.3.3834

Don Joan és sens dubte un dels mites més duradors de la cultura occidental, fins al punt de ser objecte dels literats més excelsos i dels pensadors més audaços, fins i tot ben entrat el segle XX –recordem, per exemple, com Camus l'analitzava existencialment a *El mite de Sísif*. En aquestes latituds, una enorme fortuna literària ha acompanyat el tractament del mite que en féu José Zorrilla l'any 1844, i que, de manera poc usual en terres hispàniques, aconsegueix retratar amb perfecció la fam d'absolut i l'impuls autodestructiu que caracteritza el Romanticisme més pur. L'obra de Zorrilla se situa, així, al costat dels grans noms del drama romàntic europeu. Don Juan Tenorio i donya Inés són l'expressió més acabada d'un amor descarnat, espiritual, malaltís, que aconsegueix la redempció i la transcendència fins i tot de l'home més sensual i immanent, un autèntic *esprit fort*. Però el *Tenorio* tingué una contrapartida avui no tan recordada, tot i que marcà una època en el teatre humorístic d'arreu de l'Estat i constituí tota una tradició en si mateix: les paròdies que li sorgiren pràcticament des de l'endemà de la seua estrena. En aquest paper ens acostarem a dues mostres valencianes escrites en català –en el peculiar valencià dialectal del seus autors– que encara perviuen en la memòria col·lectiva del públic, i intentarem esbrinar de quina manera s'enfronten a la idea romàntica de l'amor que l'original representa. Unes paròdies que no varen ser les úniques i que, fins a cert punt, s'inscriuen en tota una tradició (Serrano 1996).

1.- *L'agüelo Pollastre* (1859), de Josep Bernat i Baldoví.

Josep Bernat i Baldoví (Sueca, 1809-1864) té l'honor, segons sembla, d'haver estat el primer a escriure una paròdia valenciana en català del *Tenorio*. Val a dir que ho féu amb una gràcia condigna de la fama de la Musa del Xúquer, i la fama de *L'agüelo Pollastre* només pot comparar-se a la de les aventures de Vicenteta la de Favara: encara avui es pot veure representada; moltes vegades, per companyies amateurs, tal i com devia ser freqüent en temps de l'autor. A més, Bernat tingué la inspiració necessària per no redactar un simple *contrafactum* destarifat, i el sainet –o l'entremés, com ell mateix el denomina als versos finals– presenta una autonomia argumental força reeixida. Per descomptat, malgrat la valoració positiva que ens mereix, des d'un punt de vista estrictament teatral la peça no ultrapassa les expectatives de qualitat i complexitat escènica que el gènere demanava. Però això, ben mirat, no deixa de ser un altre mèrit.

Els mecanismes teòrics i, diguem-ne així, metaliteraris de la paròdia perpetrada ja han estat estudiats en profunditat pel professor Vicent Simbor (2009) i per Mariola Aparicio; i una comparació exhaustiva entre l'obra de Zorrilla i la de Bernat i Baldoví també ha estat feta pel professor Joaquim Martí i Mestre (2009). Els resultats, que no podem millorar, els pot trobar el lector interessat a la bibliografia: a ells ens remetem. Nosaltres ens conformarem a ocupar-nos d'aspectes més generals i aproximatius.

Ens interessa, en primer lloc, esbrinar fins a quin punt Bernat treballa amb materials originals i fins a quin punt el seu treball perviu o és tingut com a model pels autors posteriors. La resposta

no sembla fàcil. Principalment, perquè el *modus operandi* del sord de Sueca, amb un reaprofitament constant dels versos, fa nàixer sempre el dubte sobre la prioritat cronològica d'alguns fragments¹. I també perquè Bernat, continuador conscient de la tradició dels col·loquiers i de la sàtira popular dels segles anteriors, parteix d'un material que encara avui es troba en bona part per estudiar: podríem intuir que alguns dels referents, compartits per ell i pels seus oients, lectors o espectadors, se'ns escapen ja sense remei possible².

Amb tot, no sembla atrevit afirmar que les paròdies del *Tenorio*, molt lucratives a la taquilla i que es comptaven per desenes, van furnir el nostre autor d'alguna cosa més que la idea motriu. Ara bé, Bernat i Baldoví és una tradició textual en si: l'autoreferència, amb un públic que devia saber de memòria i celebrava els versos de la Musa, era un mecanisme efectiu de comicitat. A tall d'exemple, n'hi haurà prou de recordar l'enfilall de personatges femenins que el *Pollastre* enumera, per comparar-los amb els sentiments que li provoca Ineseta:

Si a un home que novia busca
davant se li presentara
Visènta, la de Fabara,
¿no diria que és molt chusca?
Si quant este amor l'ofusca
en un cantó apareguera
Rafela, la filanera,
prendat d'este nou capell
¿no creuria ser aquell
el de la bocha primera?
Si rodant després per l'horta
vera ballar a Maria,
¿l'altre ball no es deixaria
pel fandanguet de Paiporta?
Hasta que de porta en porta,
de palmito en mantellina,
sentá al racó de la cuina
ó ballant el trompello,
darrere el rey Mataròt
vera á la infanta Tellina...

Dels quatre arquetipus còmics femenins, dos són fills de la ploma del mateix Bernat: la inefable Vicenteta al capdavant, i l'alegre Maria de Paiporta. La infanta Tellina, no cal presentar-la. I Rafela és la protagonista epònima d'un popularíssim sànet signat per Ramon Lladró, autor i actor teatral més jove que Bernat i, a diferència d'ell, sembla que un romàntic i un renaixencista militant. El fragment resulta ben revelador pel que fa al tipus de fonts i de tradició on don Josep beu i de les

1 Josep Lluís Marín, per exemple, ja ha fet notar com alguns passatges de *L'agüelo Pollastre* es retroben en els seus versos fallers, sense poder assegurar quina de les dues mostres precedeix l'altra.

2 En els darrers anys, la tasca del professor Joaquim Martí i Mestre ha servit per a aclarir un panorama tan complex: a la bibliografia el lector podrà trobar també les referències principals d'aquesta feina.

quals es considera part. Fóra interessant, potser més i tot que no establir la relació textual entre el *Pollastre* i l'original de Zorrilla o entre l'obra de Bernat i Baldoví i els autors satírics anteriors a ell, tenir dades exactes sobre la recepció i la vigència d'aquests referents entre el públic contemporani. De moment, és una tasca impossible, malgrat que podem imaginar-la a partir de passatges com aquest, que situen el nostre autor com a cim d'una tradició sòlida més que no com a iniciador d'un procés. Encara que haja estat en molts aspectes el primer de fer certes coses, no és cap pioner: la crítica que en van fer els renaixencistes valencians també és força clara en aquest aspecte, i ha estat estudiada a bastament³.

Pel que fa a la construcció dels personatges i temes, Bernat i Baldoví no es troba massa lluny dels mecanismes emprats ja a la primera obra paròdica del *Tenorio* coneguda: *Don Juan el Perdió*, de Mariano Pina. En resum, s'hi aplica, *mutatis mutandis*, la mateixa recepta: degradació dels personatges originals, transvasament localista i simplificació de l'argument. Si allà «*el Perdió*» és un pinxo sevillà de baixíssima estofa, que parla en dialecte andalusí i fa maleses per tota aquella terra, passant per Màlaga i Ceuta (on es lliura de la presó trencant els barrots de la gàbia amb les ungles dels peus) el nostre Pollastre és un iaio calavera, que furta melonars i arramba amb les olles del foc per diversió mentre escampa la seua mala fama per tota l'Horta i la Ribera. La resta de personatges rep el mateix tractament: don Luís Mejía passa allà a ser Pepe Narga, i ací Huiso; Brígida, la Tía Canaria allà i Celestina ací (totes dues, investides amb trets de la llarga i ben coneguda tradició d'alcajotes); Buttarelli esdevé Tòfol (l'equivalent valencià de Cristofano) en la nostra paròdia, i en la de Pina un curiosíssim personatge, Canillas, d'origen valencià que intercanvia –igual que el *Tenorio* fa en italià amb Buttarelli– una breu conversa en valencià amb «*el Perdió*»... El localisme folklòric, aguditzat pel llenguatge dialectal, també transforma els fets dels protagonistes a través d'hipèrboles i de jocs de paraules o amb frases fetes i expressions idiomàtiques («... no hia altre poble en Europa/ cuant y manco en la Ribera/ on se puga menchar sopa/ més fàcilment que en Cullera»).

I l'amor també es converteix en tota una altra cosa. El *Pollastre* és, naturalment, als antípodes de l'excés vital i l'atracció de l'abisme que planen sobre l'heroi romàntic. El seu desig per Ineseta és tan sincer però alhora tan prosaïc i ridícul com el de qualsevol ancià per una jove, i la seua expressió verbal no ho desmenteix. La lubricitat que evidencia mentre Celestina canta les excel·lències i la puresa de la neboda es converteix (en una reescriptura de la cèlebre escena del sofà, on el colom passa a ser «pichona») en perles com aquesta, que no necessiten comentari:

Estes polseretes blanques
que el ponentet bamboleja,
y que alguns tindran envecha
de que tu me les arranques,
quant ants que la porta tanques
en les hores de calor
em pases l'escarpidor
donantli a la siesta tregua
¿no és veritat, filla meua,
que estan respirant amor?

3 Vegeu, només a tall d'exemple, els treballs de Vicent Simbor(2002) i Josep Lluís Sirera citats a la bibliografia.

I Inés respon amb sornegueria al parlament, contribuint a la befa de les maneres de l'original:

¡Calle per l'amor de Deu,
perque no puc ya aguantar
tant de aïret particular
com respira l'amor seu!

Inés i el *Pollastre*, com Celestina (a la qual només li interessien els «cuèns» i col·locar bé la neboda ni que siga amb un vellard, perquè «per a riures un rato/sobra chent chove en lo món») pertanyen a eixa classe social, la «gent d'espardenya i camalet» per a la qual Bernat i Baldoví escriu, que no entén ni pot deixar de considerar ridículs i extravagants els raptos amorosos que els romàntics havien posat de moda. Tardaran encara moltes dècades, i els clíxés ja estaran aleshores força desgastats, a assumir els tòpics amorosos que, per exemple, la paraliteratura sentimentaloides posarà al seu abast durant el segle següent⁴.

Potser dos bons indicadors d'aquest antiromanticisme natural els trobem en la descripció amorosa de les dones i en el retrat de la mateixa condició femenina. La *descriptio puellae* còmica té poca cosa d'associable a una idea eròtica sublimada com és la dels romàntics –i més encara, la dels romàntics de segona o tercera mà, com eren els nostres. Pot incloure, no obstant, elements que, puats de la tradició o del text original, arriben a ser assimilables a la idea romàntica de l'aimada. Diu la Celestina:

Aquell front anhelical
dels risos y selles cuna,
el que el mira per fortuna
¿no creu que es el llit nupcial
on fa la siesta la lluna?
Y aquells ulls que broten fòc
y que tot quant miren cremen...

Però és interrompuda ací mateix per l'estirabot sardònic del *Pollastre*:

Ves aspay que et mire, Ròc...

Igualment, el *Pollastre* en persona pot arribar a fer l'elogi i la interrupció de les expectatives tot alhora i tot solet:

Y eixes llàgrimes tan dolces
que brotant de fònt tan clara,
después de regar la cara
et chorren hasta p'els colses...

4 No crec, si hem de dir la veritat, que el fet que l'obra es representés al Teatre Principal del València trenque de manera significativa allò que, en un retruc una mica pedant, podríem anomenar l'horitzó d'expectatives de l'obra. El públic que Vives Liern anomenava *encopetado*, ben mirat, no devia ser-ho tant a fora de la platea. I si els *encopetados* no es reconeixien encara en el seny rústec dels personatges, que no volaven ni s'estimbaven espiritualment amb tremendisme, com a mínim podia riure de la seua simplicitat, i reconfortar-se per no ser com ells. Amb tot, la societat valenciana no ha estat tan netament burgesa com per a no gaudir, fins ben entrats els anys seixanta del segle XX, dels personatges rurals del *teatro valensià* de forma majoritària.

El mecanisme general, ço és, la presentació d'unes expectatives discursives i el seu trencament amb una sortida de to, una comparança còmica o una procacitat, és força normal en tota l'obra bernatibaldoviniana. Potser la seua forma més extrema i volgudament còmica la trobem a *Un fandanguet en Paiporta*. Allà, Casimiro, disfressat per tal de gastar una broma a les xicones, es fa passar per un músic que havia fet altres mil oficis, entre ells el de secretari a Albuixec. Com a home de lletres, per bé que poques, el fingit músic parla en un castellà macarrònic i coent, i menysprea el valencià com a llengua «de cafres y hotentotes». Aquest grotesc resabut fa uns versets en la seua llengua de preferència a Llorença, que li ha demanat un elogi de la seua bellesa, i amolla *ripios* com aquests:

Lo primero con que m'hallo
si empieso por el paraque
ahón tiene la cresta el gallo
es un moño tan salvaque
cual la cola de un caballo
[...]
Pénchante a un lado dos risos
con tres que a la parte opuesta
llevas tambien colgadisos,
siendo los sinco postisos
para coronar la fiesta
[...]
Y aunque el dios de los consortes
en tu pecho se albergára,
difícil es que se hallára
ningun alector... a Cortes
que diera un voto a tu cara.

No és això, malgrat que sembla un mecanisme preferit per l'autor, cap invenció pròpia. No ens costarà gens trobar en la literatura humorística anterior (o suposadament anterior) a ell mostres d'aquesta tècnica. Sense anar més lluny, i per fer servir un text que el *Pollastre* mateix cita, la famosa descripció de l'enamorament de Matarot per Tellina⁵:

Pues dich que des de un terrat
Matarot, rey de la Jina,
veu que la infanta Tellina
trea el cap per un forat:
no sabent que la mirava
al sol s'estaba esplugant,
y el sol en ella juant
tot lo cabell li doraba.

5 I encara podem afegir exemples que no connecten de forma directa amb la tradició on s'inscriuen les obres que comentem, però que en són l'equivalent en d'altres territoris del domini lingüístic: la descripció, també ben bròfega, de la princesa Constança que realitza el lúbric Jaume I del *Don Jaume el Conqueridor* atribuït a Pitarra en seria un d'obvi.

Lo pit de carn de doncella
mostrava entre contjes blanques,
y al mirarli el rey les anques
estaba rabiant per ella...

I què en direm, de les dones bernatianes? A pesar de la seua desimboltura sexual, del seu fort caràcter, no són cap al·legat feminista. Simplement són l'encarnació del trellat llaurador: es dediquen a posar sentit comú allà on els homes, massa enjogassats, curts de gambals o fantasiosos (com el mateix *Pollastre*) o fracassant en el seu paper viril (com li passa al tio Collons d'*El virgo de Visanteta*) no arriben a complir com a patriarques.

Ineseta, per exemple, es queixa del disbarat amorós que li preparen i que coneix per endavant⁶:

Apurar pretenc, oh sielo,
al vorem en este agobio,
¿per qué m'hau donat un novio
que casi pot ser m'agüelo?

L'inici i tot el que segueix ens porta a la paròdia del celebèrrim soliloqui de Segismundo, un dels objectius favorits de don Josep. No només era un text conegudíssim, habitual en les lectures escolars, sinó que a més remetia l'espectador a la presència de Vicenteta⁷. La salvatge Vicenteta d'*El virgo* de manera molt més probable que no la de la versió *light* de *Pascualo y Visanteta*: tot i que no es representés mai, les nombroses edicions (legítimes i pirates) i la popularitat incontestable –i encara avui ininterrompuda– d'aquells extraordinaris versos, on la *brofegà* valenciana arriba al seu cim d'agilitat, economia, enginy i gràcia no era només cosa dels cercles íntims de Bernat. Ineseta, doncs, no pot, des de la seua primera entrada en escena, sinó remetre a un tipus ben poc innocent, i allunyat de la «pobra tórtola naixcuda/ en un hort de Chirivella» que pretén sa tia l'alcaikota...

No menjaria el *Tenorio* d'aquests plats tan feréstecs, segons sembla. Com tampoc no se servirien a la infame Hosteria del Laurel ni tenques, ni llisses amb allioli. El to de la paròdia, obertament antiromàntic, canviarà, lleugerament però perceptible, en l'altre exemple que presentem.

6 Recordem, a més, que fins i tot en els moments en què Ineseta sembla una víctima innocent de les maquinacions de Celestina i el Pollastre, només està participant de la pantomima una mica inversemblant (ja que l'únic que cau en el parany del trencament de la il·lusió escènica és l'espectador) on tot, des de la seducció fins a les morts, és fingit per tal de fer-li una broma de Carnestoltes a l'autoritat.

7 Afegirem, com a detall, que la prodigiosa *amplificatio* a què Vicenteta sotmet el soliloqui –de fet, la paròdia és molt més ajustada i literal en la intervenció d'Ineseta– sembla tenir fonts més enllà del magí de Josep Bernat i Baldoví. Un col·loqui, el de *Josep Patricio Gandumbes*, que Llobart publicà com a apèndix a la seua edició de les obres del pare Mulet (no queda gaire clar, però sembla que atribuint-lo, com el col·loqui de *Nel·lo el Tripero*, a Pasqual Martines, ja que tots dos queden sota l'epígraf *Un altre poeta*), presenta un desenvolupament gairebé exacte al de les paraules de Vicenteta, tot i que en boca d'un home solter i sense la bocabadant sèrie de referències sexuals. Per tant, malgrat que tot allò que envolta la juganera edició de Llobart ens deixa encara sempre en el dubte, si li fem cas caldria atribuir aquesta primera paròdia a un autor de canya i cordell nascut en 1772.

2.- *Don Juan Treneta* (1882), de Vicent Peydró.

El compositor Vicent Peydró (de nom complet Vicent Peydró Díez, València, 1861-1938) avui només en la memòria de la majoria d'habitants de València per donar nom a un dels carrers més centrals del Cap i Casal, fou una figura decisiva en la cultura valenciana del canvi de segle. Membre actiu de Lo Rat Penat, afeccionat també a les lletres i les arts plàstiques, tingué responsabilitats directives al Teatre Russafa i al Teatre Princesa de València, consolidà el gènere de la sarsuela a València –fins i tot n'escrigué una, *Les barraques*, basada en una obra d'Escalante– i a més té el mèrit d'haver estat el primer autor de sarsuela adaptat al cinema a l'Estat Espanyol. Dintre d'aquesta obra musical i escènica ingent, *Don Juan Treneta* només hauria d'haver estat una anècdota sense importància. Redactada per a ser llegida a les postres d'un dels esplèndids sopars de la benemèrita societat cultural on feia de secretari de la Secció Musical, fins i tot ell se sorprenia del ressò obtingut per aquella simple *inosentà* teatral –d'una altra banda, gènere freqüent, ja que les bromes i paròdies representades en l'anomenada «Funció dels Innocents» eren tota una tradició a l'època.

Escrita l'any 1882, fou representada per primera volta a la Innocentada de 1883 del Teatre Russafa; i publicada a *La Traca* al cap de dos anys. L'èxit degué ser fulgurant, perquè el 1899 s'incorporà, després d'haver-li afegit algunes escenes, a la temporada del Teatre Princesa, i tornà encara pel dia dels Innocents a Russafa l'any 1905. Sabem que fins ben entrats els anys 30 es continuava representant, i Peydró cobrant drets d'autor. El *Treneta* passà a ser part fonamental de l'humor valencià del primer terç del segle XX, sense cap mena de dubte: encara avui, a molts pobles de l'Horta i la Ribera, és proverbial entre la gent gran l'expressió «ser un Treneta» o «estar fet un Juan Treneta».

Des del punt de vista teatral, l'obra de Peydró és força més inconsistent que la de Bernat i Baldoví. Només són un seguit de reescriptures còmiques, força literals, de les escenes més famoses del *Tenorio*, enganxades sense cap més continuïtat que la que li aporta el coneixement gairebé de memòria que el públic devia tenir del text original. En comptes d'estar escrit en valencià dialectal, el *Treneta* parla en un castellà coent, farcit d'*espardenyas*, semblant al que caricaturitzava Escalante al seus sainets. Els personatges, que continuen sent una degradació dels originals, no són llauradors, sinó una mena de simpàtics delinqüents del *lumpen* urbà; amb uns noms que deformen grotescament els originals (Juan Treneta, Luís Begiga, Ull de Bou, Pepito Villalonga, Avellaneta, el capità dels Trons i les Sentelles...). Són personatges completament plans. Potser el moment humorísticament més reeixit siga l'escena en què el *Treneta* i Begiga comparen les seues malifetes -una escena que, per cert, Bernat i Baldoví no va aprofitar del tot a la seua obra:

En Godella, quien pensara,
de amor y plaser la meta,
hise pregon, cosa rara,
diciendo: «Aquí està Treneta,
que tots els talla la cara.
Sérquele hasta Belsebú,
no li té por a ningú.

A ver si hay quien le aventaje
a mencharse un bon potaje,
y a chuar al trenta-ú.»
[...]
Por donde quiera que fuí,
agüelas atropellé
y las puntas recogí,
de aguasiles me burlé
y hasta tramosos vendí.
Yo a soterranos bajé,
yo a las andanas subí,
yo los porches escalé,
y en todas partes dejé
lo que endurme no puguí.

Crec que és més que suficient per a poder fer-nos una idea del to general. Molt menys independent que el desenvolupament dramàtic de *L'agüelo Pollastre*, aquesta paròdia, en canvi, ens ofereix un tast molt més ampli d'escenes de l'original contrafetes, incloent-hi l'apocalipsi espectral final.

Doña Inés, mi mente absurda
aniquila el corazón,
no me quites la razón,
si me has de dejar la *curda*...

Implora el nostre don Juan a l'espectre de donya Inés, abans que aparega el fantasma d'Ull de Bou:

Ull de Bou: Bona nit!
Siempre supuse que aquí
no me habías de esperar.
Don Juan: Mientes, que hise medir
una micheta pa ti.
Qué es lo que hay en ese plato?
Ull de Bou: Allí fuego, aquí una llisa.
Don Juan: El cabello se me erisa...
Ves y que te mate el Tato!
Y qué son eixes cansons?
Ull de Bou: Tus *fumerales*...

El mecanisme més actiu de la paròdia, doncs, sembla ser el mateix llenguatge, i no tant les situacions o el caràcter dels personatges. El castellà deformat, interromput per un gir o una expressió popular i còmica en valencià, sol ser la manera més habitual d'aconseguir l'acudit. Qui paga més el preu d'aquesta tècnica és el personatge de donya Inés. Convertida en la Menga (l'obra duu com a subtítol «Don Juan Treneta y Luís Begiga/ o el casament de la Menga/ o ací fan tots coll de figa/ y el dimoni que hu entenga») un nom de llarga tradició burlesca, que remunta fins als Segles d'Or castellans, però que ací sembla remetre més aviat a una senyoreta de moral discutible, no té a penes presència escènica. Això sí, salva el *Treneta*, oferint la seua ànima per la del condemnat seductor (mort, dit sia de pas, per culpa de l'aiguardent «a la porta d'una tenda») després que tots han fet coll de figa, i se'n puja amb ell cap a la glòria celestial, mentre un cor *buffo* de senyors vestits d'angelets li van tirant

flors. Afegim al conjunt en fet que, en les representacions originals, el seu paper era interpretat per un home al qual cal suposar grotescament transvestit.

Queda clar que ens movem en un gènere amb unes convencions lleugerament diferents a les del sainet, malgrat que el fons humorístic els siga comú. Ens trobem més a prop del *clown* que no de l'entremés. Però, a més a més, intuïm que el context de referències i d'expectatives és també divers.

Alguna cosa ha canviat des dels temps del *Pollastre*. Peydró, que no degué conèixer Bernat i Baldoví en actiu, és un *guasó*, com diu l'editor de l'obra, però a més és un home diferent. Reressagat, com molts contemporanis seus, ell sí que és un romàntic. Ell pot entendre i segurament admira sense reserves el text de Zorrilla en totes les seues implicacions. No és que puguem afirmar que l'il·lustre sord de Sueca —el qual, recordem-ho, havia estat company d'armes periodístiques amb l'autor castellà— menyspreés el seu coetani. Però sí que, com a creador, s'inscriu en unes altres coordenades. En canvi, la broma de Peydró fa tota la impressió de ser només, més enllà d'estar inscrita en un gènere particular, la broma amable d'un admirador; i el seu públic en gaudeix perquè comparteix el mateix gust⁸. Peydró no sembla qüestionar mai el text original, ni el podem apreciar —si més no, no d'una forma visible— com a inscrit en el si d'una tradició diferent. El més probable és que, com a home de Lo Rat, per a ell la tradició que representava i culminava Bernat i Baldoví fos ja del tot caducada.

8 Si no fos una comparança massa atrevida, diríem que el *Treneta* fa una funció semblant a la de moltes de les caricatures televisives actuals: més que no erosionar el referent original, polític o cultural, el fan al remat més entranyable i l'humanitzen.

Bibliografia

- Aparicio, M. (2002) «Ironia i paròdia en la poesia de Josep Bernat i Baldoví», dins Nicolàs, Miquel, ed. (2002) *Bernat i Baldoví i el seu temps*. València: Universitat de València.
- Bernat i Baldoví, J. (1997) *Teatre I*, a cura de Gabriel Sansano. Sueca: Editorial Afers.
- Blasco Magraner, J. S. (2013) *Vicente Peydró Díez y las primeras zarzuelas en el cine español. Vida y obra de un músico valenciano. Cuadernos de Bellas Artes*, 16. La Laguna: Sociedad Latina de Comunicación Social. N'hi ha versió disponible en línia sota llicència Creative Commons.
- Fuster, J. (1976) *La Decadència al País Valencià*. Barcelona: Curial.
- Marín, J. Ll. (2002) «Les explicacions falleres de Bernat i Baldoví», dins NICOLÀS, MIQUEL, ed. (2002) *Bernat i Baldoví i el seu temps*. València: Universitat de València.
- Martí i Mestre, J. (1996) *Col·loquis eròticoburlescos*. València: IVEI.
- Martí i Mestre, J. (1997) *Literatura de canya i cordell al País Valencià*. València: Denes.
- Martí i Mestre, J. (2009) *Bernat i Baldoví. La tradició popular i burlesca*. València: Editorial Afers.
- Mulet, Francesc (1876) *Obres festives ab lo Tractat del pet, compostes segons antiga, general y molt raonable tradició pel pare Francesch Mulet, frare profés dominico. Reunides y publicades per primera vegada, ab los únics apunts biogràfics que del autor fins ara se coneixen per En Constantí Llobart*. València: Llibreria de Francesch Aguilar.
- Peydró, V. (sense any, posterior a 1905) *Don Juan Treneta*. València: Carceller. Reproduït facsimilament (1994) pel servei de reproducció de llibres de la llibreria París-Valencia.
- Pina, M. (1880⁵) *Don Juan el perdío*. Salamanca: Imprenta de Francisco Núñez.
- Serrano, C. (1996) *Carnaval en noviembre. Parodias teatrales españolas de Don Juan Tenorio*. Alacant: Diputació Provincial d'Alacant.
- Sansano, G. (2002) «Sobre els antecedents dramàtics de Josep Bernat i Baldoví», dins Nicolàs, Miquel, ed. (2002) *Bernat i Baldoví i el seu temps*. València: Universitat de València.
- Simbor i Roig, V. (2002) «Josep Bernat i Baldoví i la Renaixença», dins Nicolàs, Miquel, ed. (2002) *Bernat i Baldoví i el seu temps*. València: Universitat de València.
- Simbor i Roig, V. (2009) «Josep Bernat i Baldoví: l'estètica de la paròdia», dins *Estudis Romànics*, 31. Barcelona: IEC.
- Sirera, J. Ll. (2002) «El teatre de Josep Bernat i Baldoví en el context del teatre valencià del segle XIX», dins Nicolàs, Miquel, ed. (2002) *Bernat i Baldoví i el seu temps*. València: Universitat de València.